

JAIME PRADES Y LAS IMÁGENES SAGRADAS. LA DEFENSA DE SU ADORACIÓN Y USO

POR

DARÍO VELANDIA ONOFRE¹
Universidad de los Andes - Bogotá

RESUMEN

Este artículo estudia la manera cómo el teólogo valenciano Jaime Prades justifica la adoración de imágenes sagradas en su tratado *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes y de la Fuente de la Salud*. Asimismo, a partir del análisis de la obra se pretende indagar en la religiosidad española del periodo postridentino y, específicamente, en la importancia que el arte tuvo como medio de conocimiento divino.

PALABRAS CLAVE: Jaime Prades; Contrarreforma; teología de la imagen; arte devocional.

JAIME PRADES AND THE SACRED IMAGES. IN DEFENSE OF THEIR WORSHIP AND USE

ABSTRACT

This paper studies how the Valencian theologian Jaime Prades justifies the worship of sacred images in his treatise *Historia de la adoración y el uso de las Santas Imágenes y de la Fuente de la Salud*. The analysis of the treatise will allow the research of Spanish religiosity at the pos-tridentine period and, specifically, the importance that art had as means for divine knowledge.

KEY WORDS: Jaime Prades; Counter-reformation; image theology; devotional art.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Velandia Onofre, D. 2017. «Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso». *Hispania Sacra* 69, 139: 185-194. doi: 10.3989/hs.2017.013

Recibido/Received 30-05-2014

Aceptado/Accepted 26-03-2015

El tratado titulado *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, publicado por primera vez en Valencia en 1596 y escrito por Jaime Prades,² es una obra de sumo interés para comprender la religiosidad española en la época postridentina. Del autor se tienen muy pocos datos biográficos. Además de que fue Doctor en Teología y Rector de la parroquia de la villa de Ares, poco más se sabe.³ De lo que no cabe duda, es que *Historia de la adoración y uso de las Santas imágenes* es el

primer tratado postridentino sobre imágenes sagradas que se escribió en España.⁴ Si bien es cierto que su publicación es catorce años posterior al *Discurso intorno alle imagini sacre et profane* del cardenal italiano Gabriele Paleotti y veintiséis

¹ davelan86@gmail.com / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4656-6531>

² Prades 1597. Existe una edición facsímil de la obra publicada en Valencia en el 2005 por la Generalitat Valenciana. Dicha edición cuenta con un estudio introductorio realizado por Yolanda Gil Saura. Véase: Gil Saura 2005.

³ Gil Saura 2005: 9-10.

⁴ Es un tratado que a pesar de su importancia no ha sido suficientemente estudiado. Además del ya citado estudio introductorio de Yolanda Gil Saura, el historiador del arte Borja Franco Llopis escribió un artículo en el 2010 en el que busca rescatar la importancia de la obra dentro del marco de la Contrarreforma en España. Asimismo, vale la pena resaltar las referencias que se hacen del tratado en los trabajos de Palma Martínez-Burgos, Miguel Falomir y Luis Arciniega García. En general, todos estos autores ven en el tratado de Prades un texto que se acopla a las exigencias hechas por la Iglesia Católica en el Concilio de Trento con respecto al uso de imágenes sagradas, apreciación que, como demostraré a lo largo de este artículo, no considero del todo acertada. Véase: Martínez-Burgos 1990: 37-44 y 278-279; Falomir 1994: 89-90; Franco Llopis 2010 y Arciniega 2012.

años al *Tratado de las Santas Imágenes* del teólogo flamenco Jean Molanus, no se debe obviar que dentro del contexto hispánico significa un claro precedente a los tratados de Vicente Carducho y Francisco Pacheco, obras que han tenido mayor incidencia dentro de la historiografía artística.⁵ *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes* es un trabajo que se ubica dentro de la corriente iniciada por los ya mencionados Molanus y Paleotti, en donde se busca ampliar el escueto decreto tridentino sobre el uso de imágenes y otorgarle un cuerpo teológico completo a su justificación y regulación. Mi intención con este artículo es centrarme en algunos puntos en los se puede ver de qué manera el tratadista valenciano desarrolla una justificación teológica de la adoración de las imágenes sagradas.⁶

Seguramente fue el tratado de Paleotti la fuente de autoridad de la que más bebieron los tratadistas españoles, no siendo extraño encontrar capítulos contruidos a partir de transcripciones del teólogo italiano. Según Borja Franco Llopis, una de las características principales de la obra de Prades es la claridad con la que desarrolla sus argumentos y lo conciso de sus explicaciones, aspecto que ayudaría a comprender de manera adecuada los planteamientos de autores como Paleotti.⁷ No comparto la posición del investigador, pues una de las peculiaridades más definitorias de la *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes* es, precisamente, justificar la adoración de las imágenes retomando la teología escolástica, aspecto que alejaría el tratado de la claridad buscada por Trento. Esta complejidad se puede apreciar, sobre todo, en el momento de tratar de definir la naturaleza de las imágenes sagradas y el culto que se les debe. A mi parecer, este es un aspecto que compartieron la gran mayoría de tratadistas españoles, lo cual implica una condición de la literatura artística hispánica que explicaría, en gran medida, lo complicado de adaptar la teología de la imagen esbozada por Trento en el territorio español.

De todos los conceptos que trabaja Prades, el que mejor deja comprender su teología de la imagen es la noción que tiene de *latria*. En cierto sentido, parece que toda la construcción argumentativa de su obra desemboca en la dilucidación de este concepto, tratado a profundidad en el último capítulo del libro segundo.⁸ Siguiendo una larga tradición de disquisición teológica, Prades retoma un tipo de imágenes o, mejor, unos mitos fundacionales de la imagen de Cristo que sustentan teológicamente la representación de la divinidad a partir del significado que tiene la Encarnación

para los cristianos.⁹ Estas imágenes son los retratos que hizo el propio Cristo de su rostro: Mandylion de Edessa y Paño de Verónica. La justificación teológica de ambos retratos sería la base para comprender la aprobación de las imágenes sagradas después de largos años de prohibición Divina.¹⁰ Al ser evidente que Prades inserta su razonamiento en una tradición muy bien definida, resulta esencial resaltar algunos autores que fueron los que moldearon el pensamiento del teólogo valenciano.

Dentro de la iconodulía bizantina, este tipo de imágenes sagradas fueron conocidas como 'archeroipoton' (no hechas por mano humana).¹¹ Su justificación resultó sumamente compleja, pues son imágenes que tienen una triple naturaleza: representan el verdadero rostro de Cristo, significan el origen del retrato sagrado y son una reliquia por contacto (*Brandea*). Fue la relación que se dio entre las tres cualidades la que permitió a los teólogos bizantinos y medievales fundamentar la defensa de las imágenes sagradas bajo términos ontológicos, dejando de lado las razones prácticas o políticas (memoria, educación, 'Biblia Pauperum').¹²

Uno de los primeros teólogos de la imagen fue San Juan de Damasco (676-749).¹³ Frente a la posición del emperador León III y un grupo de iconoclastas que creían que la veneración a las imágenes era una actividad idólatra, el santo escribe un discurso apologético, "Contra los que atacan las imágenes sagradas", en el que defiende su uso y veneración.¹⁴ Con una clara influencia de la filosofía de Platón, el Damasceno afirma que las imágenes son semejantes al original, que muestran en sí mismas lo representado y que participan de él. Al hablar de semejanza acepta que la imagen nunca será igual al modelo. Por otro lado, la función principal de las imágenes es mostrar lo oculto, ya que el hombre no tiene conocimiento de lo invisible y su limitación espacio-temporal no le permite conocer lo que ocurrió en otro tiempo o lugar.¹⁵ Bajo este

⁹ *Ibidem*: 56-61.

¹⁰ «Y con justa razón porque con algún fin y no en vano imprimió allí el Señor su divino rostro y cual sea este, sacase del ser que tiene la imagen, el cual es traernos a conocimiento de aquello cuya imagen es, y hacérselo presente; para que no se aparte de nuestra memoria, y le honremos cual si le tuviéramos siempre delante como habemos declarado en el libro primero. Y quiso también por este medio enseñarnos a todos, que a semejanza de aquel doloroso retrato, ahora que su majestad está sentado en los cielos a diestra del Padre Eterno, hagamos nosotros otras imágenes, para que por ellas le tengamos como presente; y ellas nos den a entender, poniéndonos ante los ojos, y representando aún más al vivo que no lo declaran los Evangelios (porque este es el fin de la pintura)», *Ibidem*, 60-61.

¹¹ No incluyo en el artículo el *Santo Sudario* de Turín, reliquia de origen medieval, pues para los fines de éste pienso es suficiente con el estudio de las dos imágenes ya mencionadas. Sin embargo, es importante anotar que si bien se trata de la representación de un Cristo muerto, dentro del imaginario cristiano también debe ser considerada como un retrato original de Cristo 'no hecho por mano humana'.

¹² Para el caso del nacimiento de los íconos de Cristo y cómo los fundamentos teológicos, en particular los cristológicos, son la base de su existencia y sentido, véase: Gasol Llorens 1993; Barasch 1995; Schönborn 1999 y Belting 2009.

¹³ Para profundizar en la teología de la imagen de este autor, véase: Barasch 1999: 185-253.

¹⁴ Me baso en la traducción hecha por José Torres Guerra. Véase: Torres Guerra 2011-2012.

¹⁵ *Ibidem*: 27.

⁵ Paleotti 1582; Carducho 1979 [1633]; Molanus 1996 [1570] y Pacheco 2001 [1649].

⁶ El tratado de Prades está dividido en cuatro libros, de los cuales me ocuparé de los dos primeros. Ambos incluyen el grueso de la argumentación teológica, pues en estos se detiene en explicar la naturaleza de la imagen sagrada y justifica la adoración que se debe hacer de ellas. El segundo libro incluye un tratado sobre la cruz en el que se profundizan los argumentos sobre la licitud de la adoración y que responde a la situación particular de Valencia con respecto al conflicto morisco.

⁷ Franco Llopis 2010: 86.

⁸ «En el cual como en resolución de todo lo dicho se muestra con que término habemos de proceder en la adoración de las santas imágenes, y la diferencia que habemos de hacer de las unas a las otras: que no se ha de creer que participen de divinidad: y de qué manera se han de pintar». Prades 1597: 169-178.

razonamiento, el Damasceno puede concluir que al venerar una imagen (*dulía*, en griego 'proskynein' = postración) se está venerando su prototipo y no la imagen en sí. De esta forma, separa veneración de adoración (*latría*), pues esta última se debe sólo a Dios. Esta justificación se ratificará en el II Concilio de Nicea (787) y dominará la teología de la imagen en el mundo católico, generando una gran influencia en la escolástica, sobre todo en Santo Tomás de Aquino.

Sin embargo, esta separación entre adoración dirigida únicamente a Dios y veneración a sus imágenes, se complicará cuando se trate de las 'archeroipoton' de Cristo. Para observar lo enredado del asunto, basta leer la explicación que el Damasceno da sobre el primer tipo de imágenes, las naturales. Así lo explica:

En cada cosa es preciso que primero exista lo que es por naturaleza, y después lo que es por contingencia e imitación. Por ejemplo, primero es preciso que un hombre exista por naturaleza, y luego por contingencia, según imitación. Bien, la primera e idéntica imagen del Dios invisible es el Hijo del Padre, que muestra en sí mismo al Padre. 'Es que a Dios nadie lo ha visto hasta ahora'. Y que el Hijo es imagen del Padre lo afirma el Apóstol: 'el cual es imagen del Dios invisible'; y cuando se dirige a los hebreos: 'siendo resplandor de su gloria e impronta de su persona'. Y que muestra en sí mismo al Padre aparece en el evangelio según Juan cuando Felipe dice: 'Muéstranos al Padre y nos basta' y el Señor afirma: '¿Tanto tiempo llevo entre vosotros y no me has conocido, Felipe? El que me ha visto a mí ha visto al Padre'. El Hijo es imagen natural del Padre, idéntica, semejante en todo al Padre menos en la ausencia de generación y paternidad. Es que el Padre es generador no engendrado, mientras que el Hijo es engendrado y no es padre.¹⁶

Su argumentación está basada en un principio fundamental. Afirma que el Padre es invisible y que en el Hijo se hace visible, pues Él es su imagen idéntica y natural. Hace referencia indirecta al dogma de la Encarnación: Dios se hace visible para los ojos de los hombres gracias a que tomó forma humana.¹⁷ En este sentido, por un principio de concatenación, al venerar las imágenes de Cristo se está venerando a Dios. Esta destreza teológica permite a los signos materiales presentar a Cristo como representación de Dios. No obstante, el Damasceno es tajante en afirmar que las imágenes nunca podrán ser iguales a su original y, por ende, no se deben adorar. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la imagen también es una reliquia del propio Cristo, del propio Dios? ¿Merece el mismo tipo de veneración que el resto de las imágenes o se debe adorar?

Lo interesante de esta teología de la imagen es que la respuesta a esta cuestión no se resuelve bajo una argumentación simplista del milagro; es decir, se podría sencillamente afirmar que a las 'archeroipoton' no se les debe el mismo grado de veneración que al resto de las imágenes sagradas, pues son producto de un evento sobrenatural que está más allá del entendimiento humano. Por el contrario,

se intenta reflexionar sobre las particularidades de estas imágenes en relación con las otras, para ligar su justificación dentro del marco ontológico ya creado.¹⁸ De esta manera, las 'archeroipoton' funcionan como cualquier otra imagen sagrada, pero tienen la particularidad de que no sólo sustituyen la divinidad sino que la albergan. Este principio será la base para considerarlas prototipos; en otras palabras, el primer y perfecto molde de la figura de Cristo.¹⁹ Gracias a este argumento, en Bizancio durante el periodo iconoclasta la existencia de las 'archeroipoton' contradecía la prohibición del Antiguo Testamento y autorizaba la producción de imágenes que representaran a Cristo.²⁰ Así mismo, con el triunfo de la iconodulia y siguiendo la filosofía de Platón, el papel teológico que desempeñaron estuvo ligado al desarrollo de un culto al ícono cimentado en el concepto de encadenamiento: los múltiples modelos son partícipes de su original.²¹

En el siglo XIII, auge de la escolástica, Santo Tomás de Aquino aporta un nuevo vuelo al debate, seguramente por la popularidad que empezó a tener la Verónica y por el fuerte cristocentrismo que afloró en la época. También se debe tener en cuenta que resurgieron muchas críticas desde el seno del cristianismo hacia cómo el fiel rendía culto a las imágenes, aspecto que indujo a que se blindara nuevamente su justificación. Aquino comenzará por la reformulación de los términos de *latría* y *dulía*. Para el dominico, los conceptos se deben referir a los grados de importancia de la divinidad: la *latría* corresponde a la Trinidad, la *hiperdulía* a la Virgen y la *dulía* a los Santos.²² Bajo esta formulación, ¿qué ocurre con la imagen de Cristo?

Como enseña el Filósofo en el libro *De Mem. et Rem.* 11, el movimiento del alma hacia la imagen es doble: uno que se polariza en la misma imagen en cuanto es una

¹⁸ Véase: Belting 1988: 1-13; Didi-Huberman 1988.

¹⁹ Para ahondar en el tema del carácter prototípico de estas imágenes, véase: Didi-Huberman 1990: 220-226.

²⁰ La prohibición bíblica de las imágenes no sólo se refiere a que éstas pueden estimular la adoración de un objeto, sino también alude a la invisibilidad de Dios y, por lo tanto, la invalidez de su representación. Sin embargo, para romper este argumento los teólogos iconódulos, como Juan Damasco, apelan a Jesús. Si Dios no se hizo visible a los judíos, sí lo fue para los cristianos por medio de su hijo. Hay que tener en cuenta el Evangelio de Juan, ya que al final es él quien marca la cristología oficial de la Iglesia. Según este Evangelio, Jesús es mitad humano y mitad divino, visible e invisible. Por eso Juan Damasco prohíbe las imágenes de Dios Padre, pero acepta las de Jesús. Sobre el aniconismo judío, las prohibiciones bíblicas y la herencia hebrea en los primeros cristianos, véase: Boespflug 1984: 212-230; Besançon 2003: 87-104.

²¹ Herbert L. Kessler afirma que la copia era necesaria para conocer el original y, en este sentido, el Mandylion sería sólo un diseño que se debía perfeccionar. Este es el principio que daría cabida a la producción de los íconos. Sin embargo, cuesta encontrar estas ideas en el Damasceno por el problema que implica la distancia insalvable entre original y copia, lo cual hace que sus argumentos muchas veces sean ambiguos. «Bridging the invisible God to the historic Christ, the Mandylion was, then, only a preparation. It provided the sketch of the Lord's earthly appearance; but like Theodore's intaglio seal defined as 'the imprint in the seal before the impression is made' it was insufficient. Just as a photographic negative must be printed, to be useful, it had to be realized. That was the purpose of the copies. They configured the delineation, completing it and making it visible to those who, like King of Edessa, who could not see Christ directly» Kessler 2000: 86. Véase también: Barasch 1995: 198-199.

²² Véase: Wirth 1996.

¹⁶ Torres Guerra 2011-2012: 27-29.

¹⁷ El concepto de la Encarnación fue fundamental para que dentro de la argumentación patrística se pudiera rechazar la prohibición judaica de representar a Dios. El nacimiento de Cristo implica que el Dios invisible se ha hecho visible, invalidando la antigua ley mosaica. De entre todos los autores que trabajan este tema, véase: Kitzinger 1954; Lander 1983 y Belting 2009: 149-165.

cosa; otro que termina en la imagen en cuanto representación de otra realidad. Y entre tales movimientos media esta diferencia: el primer movimiento, por el que alguien se dirige a la imagen en cuanto cosa, es distinto del movimiento que termina en la realidad. El segundo, que recae en la imagen en cuanto imagen, es uno y el mismo que el que se dirige a la realidad. Así pues, se impone decir que no ha de manifestarse reverencia alguna a la imagen de Cristo en cuanto es una cosa, por ejemplo una madera esculpida o pintada, porque la reverencia sólo se debe a la naturaleza racional. Por consiguiente, es claro que sólo debe rendírsele culto en cuanto imagen. Y así se sigue que es preciso rendir la misma reverencia a la imagen de Cristo que al mismo Cristo. Por tanto, al ser adorado Cristo con adoración de latría, se sigue que su imagen debe ser adorada también con adoración de latría.²³

El teólogo dominico traslada la argumentación al campo de la metafísica y, siguiendo a Aristóteles, afirma que existe un doble movimiento del alma hacia la imagen: el primero se dirige a la imagen como realidad y el segundo al prototipo.²⁴ En esta teología de la imagen, el discurso ya no gira alrededor de la distinción entre la naturaleza generada y divinidad generadora, sino que se refiere a la relación entre signo y objeto representado. Es así cómo queda demostrado que se adora la imagen por ser representación que lleva al original y no en tanto objeto material, por consiguiente no hay idolatría. En este sentido el culto a las imágenes de Cristo merece el mismo grado de adoración que se da al prototipo.

Bajo el modelo propuesto por Santo Tomás, el valor de las 'archeroipoton' seguía siendo indiscutible, pero ontológicamente no se distanciaban del resto de imágenes de Cristo, pues se les debía el mismo nivel de culto a unas que a otras. Lo anterior las ubicaba en una posición privilegiada frente a cualquier otra imagen, era un principio de voluntad divino; detrás del lienzo y más allá de su representación, existió un deseo de Jesús por crearlas y de ser adorado por medio de las reliquias. De esta forma, tanto la Verónica como el Mandyllion merecían un culto superior y entablaban una relación diferente con el fiel, ya que eran imágenes prototípicas, contenían la divinidad y estaban creadas por voluntad divina. Estos pilares otorgaban a ambas imágenes un estatus similar al de la Eucaristía.²⁵ Sin embargo, durante la Edad Media todas las imágenes de Cristo adquirieron este mismo valor. Al posicionarlas en la misma altura que el culto eucarístico, los teólogos estaban manifestando que los fieles respondían de una manera similar frente a un Cristo crucificado que frente al Santísimo Sacramento; en ambos casos había una presencia real de la divinidad.²⁶ Esto no es

extraño si se piensa que en la baja Edad Media, durante el sacramento de la Eucaristía, la visualización del elevamiento de la hostia era suficiente para vivir la transubstanciación. En suma, esta teología de la imagen parecía ser un reflejo más próximo de lo que realmente era la práctica de los fieles frente a las imágenes sagradas.²⁷

En su libro *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Felipe Pereda ha señalado cómo en el territorio hispánico estas ideas fueron adaptadas al sentir religioso del pueblo español. Por medio de un hondo análisis de las obras de Pablo de Santa María y Fray Alonso de Espina, demuestra que la función del ícono bizantino y la teología de Aquino sobre la imagen tenían un fuerte asidero en las prácticas de las gentes del Medioevo tardío en España. La convivencia de tres religiones –católica, judía y musulmana– con una noción muy dispar de la representación divina, conllevó a que se produjeran ataques iconoclastas y en consecuencia avivaron la creación de escudos dogmáticos que protegieran las santas representaciones. Indudablemente, este tipo de debates teológicos se agudizaban cuando la Iglesia católica debía defender su ortodoxia frente a diversas amenazas de grupos iconoclastas. Esto no quiere decir que la posición de la Iglesia fuese unánime y que no existieran disidencias dentro de su conjunto. La discusión no giró en torno a la eliminación o aceptación de las imágenes, sino al uso y función que éstas debían tener.²⁸ Más allá de la naturaleza de la discusión, lo cierto es que los debates afectaron sustancialmente la producción de imágenes sagradas y la manera cómo el fiel se relacionó con ellas; no obstante, también es verdad que las arraigadas prácticas populares con respecto a las imágenes (poderes sobrenaturales, milagros, protección, etc.) condicionaron las posturas oficiales.

A grandes rasgos este es el panorama en el que los tratadistas de la contrarreforma inscriben sus teorías sobre la adoración de las imágenes. Retomando con lo que había mencionado en un principio sobre la complejidad argumental de la *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes*, se puede empezar a abordar la manera cómo Prades justifica la adoración de las imágenes sagradas y elabora su teoría de la *latría*. En el primer capítulo del libro primero, el autor explica de manera clara y concisa el por qué los fieles católicos deben adorar las imágenes:

Una de las doctrinas más importantes de cuantas nos enseñan la divina Escritura, y sagrados Doctores, es la reverencia y adoración de las santas imágenes, que los Christianos desde su principio han acostumbrado tener pintadas por los templos: a causa que por ellas son conservadas las religiones y estado sacerdotal, y tanto a los doctos como a los ignorantes nos traen como por la mano conocer a Dios invisible; por ellas ensalzamos a Jesús Christo, y reverenciamos a sus santos, a los cuales ellas nos

²³ Tomás de Aquino 1994 [s. XIII]: vol. V, 245. Es en la Cuestión 25, "Sobre la adoración de Cristo", del *Tratado del Verbo Encarnado* de la parte III en donde el Santo aborda el tema de las imágenes de Cristo en relación con su doble naturaleza: divina y humana.

²⁴ Besançon 2003: 208.

²⁵ Sobre la teoría sacramental de la imagen y sus alcances en el contexto hispano, véase: Pereda 2007: 116-131.

²⁶ En palabras de David Freedberg: «El caso de las imágenes de Cristo es completamente paradigmático. Sólo podemos conocer a Cristo si está encarnado en la forma de un hombre; y ésta es la única manera de representarlo. Pero si lo representamos –en lugar de simbolizarlo–, ha de ser del modo más exacto posible; de lo contrario, impugnaremos su totalidad y unidad divina. Algunas imágenes no dejan margen para inexactitud –las impresiones directas de su cara o de su cuerpo (como en el caso ocasional de la sábana impresa o

epitaphios)–, pero todas las demás deben tratar de alcanzar la mayor verosimilitud posible. Entonces tendremos no una simple imagen de Cristo, sino una imagen que refleja tan directamente el milagro de la Encarnación que la ausencia se vuelve presencia y la representación realidad.» Freedberg 1992: 249.

²⁷ Véase: Kessler 2000: Prefacio y Del Pozo Coll 2006.

²⁸ Para un panorama muy completo de las variantes del debate y la aportación de diversos tratadistas y teólogos de la época en todo el marco europeo, véase: Scavizzi 1981.

representan; y por ellas adoramos al mismo Dios que las hizo tales, y es en ellos glorificado. Ellas nos sirven de libro, y nos ponen delante los ojos (aun más claramente que nos lo representan los Evangelios y escrituras santas, según adelante mostraremos) el inmenso e incomparable misterio de nuestra redención, el cual es Jesús Christo enclavado y muerto en la Cruz. En ellas se nos figuran todas las virtudes de que los santos fueron dotados. [...] Y allende de esto, no solo con ellas se sustenta nuestra fe, como el fuego en la ceniza, que sin ella no puede permanecer mucho tiempo; pero también es acrecentada, pues la fe que tenemos como sepultada en la parte interior, parece que recibe vida por la reverencia exterior que a las imágenes hacemos; la cual también nos sirve como de una confesión pública. Porque siempre confesamos y ofrecemos por las imágenes al eterno Padre como intento santo y meritoriamente la pasión y muerte que su hijo unigénito nuestro Señor Jesús Christo padeció por nuestra salvación. [...] una de las más fuertes y evidente razones que en esta verdad católica nos confirman, es la manifestación sobrenatural y aparición milagrosa de las imágenes, que sin que interviniesen hombre en ello, se han descubierto en toda España, y en todas partes del mundo, por sola voluntad de Dios, y ministerio de Ángeles.²⁹

Prades concluye que el uso de imágenes sagradas es imperioso por el indisputable rasgo sobrenatural de su configuración. Si bien este argumento será una constante en la reflexión del valenciano y podría llegar a ser suficiente para su cometido, es evidente que su defensa quiere ir más allá de entender la imagen a partir de su carácter milagroso y la representación como un acto de voluntad divina.³⁰

Con base en este principio, Prades decide realizar un análisis histórico de cómo el hombre ha interactuado con las imágenes sagradas y la intervención o papel que ha jugado Dios en esta relación.³¹ Los ejemplos no sólo le sirven como eje expositivo, sino que por medio de ellos busca exponer lo que entiende por imagen sagrada. El arte, según Prades, siempre imita a la naturaleza. Bajo esta definición, toda imagen es esencialmente una representación.³² Al sostener que las imágenes son imitaciones de algo externo a ellas,

²⁹ Prades 1597: 5-8.

³⁰ Con respecto a la vía del milagro como un hecho que concede a las imágenes sagradas un estatus elevado e incontrovertible, véase el capítulo VII del Libro Tercero, «Declara la grande fuerza que tienen las determinaciones de los Concilios: y cómo Dios por diversas vías milagrosamente ha hecho del todo clara y manifiesta esta doctrina de las imágenes. [...]. Tratase de las apariciones de las cruces, de las imágenes siendo heridas vertieron sangre y agua: y de cierta imagen de nuestra Señora a que se vio algún tiempo resplandeciente». *Ibidem*: 229-245. Sin duda es un capítulo que conecta con la religiosidad popular y que, en cierta medida, busca legitimar ciertas prácticas de los fieles en relación con las imágenes sagradas. Resulta interesante leer este tipo de argumentos a la luz del estudio que realiza William A. Christian Jr. (1991), ya que se puede observar de qué manera la religiosidad popular condicionaba la definición de la imagen sagrada y su adoración.

³¹ A Prades le interesa organizar sus marcos argumentales a partir de recorridos históricos. En el Primer Libro relata la interacción del hombre con las imágenes a partir de los distintos momentos de dicha relación. En el Segundo Libro se centra en la historia de las imágenes a partir de la permisividad divina, es decir, la Encarnación. Por último, en el Tercer Libro realiza un análisis de los diversos concilios que se han dado a lo largo de la historia del catolicismo, en los cuales se ha discutido la legitimidad de las imágenes y se ha combatido la iconoclastia.

³² Véase el Capítulo II del Libro Primero: "En el cual se declara que es imagen, aplicando algunos ejemplos". Prades 1597: 10 y ss.

ataca directamente cualquier acto de superstición idólatrica: una imagen nunca podrá ser lo que representa. Después de elaborar esta tesis, cita algunos ejemplos de cómo los gentiles adoraban las imágenes. Afirma que Salomón en su Libro de la Sapiencia declara que a un padre se le murió su hijo y que para apaciguar su dolor mandó a que le retrataran una imagen suya. No satisfecho con esto y queriendo que fuese reverenciada como cosa santa y viva en el cielo, se hizo maestro de ceremonias y ordenó sacrificios para que las personas adoraran la imagen de su hijo como si fuese una divinidad. Siguiendo esta práctica, los reyes hicieron que estatuas e imágenes suyas fueran adoradas públicamente convirtiendo la idolatría en un pecado de vanidad.³³ Esta costumbre incitó a los artífices a crear imágenes con materiales preciosos y a buscar siempre un gran parecido con el original. De esta manera los gentiles establecieron una relación errática con las imágenes, pues las entendieron como elementos contenedores de presencialidad:

Pero esta doctrina es del todo falsa, y llena de toda vanidad y engaño, porque no tiene tal influencia el cielo, que sobrepuje a la virtud natural, y a la calidad de los elementos: y naturalmente las cosas fabricadas así, no pueden tener tal virtud que exceda a naturaleza; como es que pueda una estatua hablar, moverse, o adivinar, por lo cual permitió Dios que fuesen tan de veras engañados, y estuviesen tan ajenos de la verdad, que dejando de creer en Dios, y adorarle, adoraron al oro, y a la plata...³⁴

Prades concluye, entonces, que la producción de imágenes se basa en un principio de artificio humano y que, por consiguiente, estas nunca podrán ser consideradas como obra de Dios y, mucho menos, ser objetos adorables.

Siguiendo con su recuento histórico, Prades considera que el caso del pueblo judío se debe entender como una continuidad a estas prácticas. Indica cómo al definir el problema de la idolatría dentro de la cultura hebrea, necesariamente habría que advertir el rol fundamental del único personaje regulador: Dios.³⁵ En este sentido, la prohibición antiguo testamentaria es vista como un remedio a la tendencia idólatrica. Son los pecados del pueblo judío los que justifican la intervención divina e invitan a entender las imágenes como elementos peligrosos en tanto engañan y desvían al fiel de lo único que merece ser adorado. Ahora bien, ¿cuál es el punto que el autor quiere dejar en claro con esta evaluación histórica?

En mi opinión hay dos maneras de interpretar el marco argumentativo de Prades. En primer lugar, su posición en contra de la idolatría condena el creer que la imagen de alguien o algo adquiere naturaleza divina al momento de ser adorada. En este sentido, el problema radicaría en la proliferación de dioses, lo cual conduciría a la desviación del único y verdadero Dios; es una desaprobación al politeísmo, mas no un asunto que toca directamente la teología de la imagen. En segundo término, y este sería un tema mucho más complejo de abordar, Prades decide meterse de lleno en el debate filosófico en torno a la representación

³³ *Ibidem*: 15 y ss.

³⁴ *Ibidem*: 41.

³⁵ Véase Capítulo VII, "En que se muestra como Dios prohibió a los Judíos toda manera de imágenes, y la causa de ello: y cómo se las concedió después." *Ibidem*: 42 y ss.

cuando afirma que uno de los problemas de la imagen y su interacción con el hombre es la calidad o características de su factura. En el esquema diseñado por el tratadista, una imagen resulta peligrosa por dos razones: si tiene un alto parecido a lo que representa y si está 'bellamente' compuesta. En principio, el valenciano sería tajante en rechazar cualquier tipo de imagen que imite la naturaleza o pretenda representar a Dios y, por lo tanto, se estaría adaptando a la prohibición antiguo testamentaria.

Resulta obvio afirmar que ésta no puede ser la posición final adoptada por Prades, pues se sabe es un autor que se inscribe dentro del marco católico de iconodulia. Al llegar a este punto, la resolución al dilema se resuelve, siguiendo el análisis histórico, por el dogma de la Encarnación. La disposición divina de tomar forma humana y presentarse a los hombres implica, necesariamente, la posibilidad de 'ver' a Dios, eliminando, así, cualquier riesgo de iconoclastia. Ya no sería necesario crear imágenes con fines idolátricos, pues Dios se ha hecho carne, conocemos su figura y podemos adorar su presencia. Esto conllevaría, eventualmente, a que la representación de la naturaleza deje de ser un peligro en términos doctrinales y que, por consiguiente, sea permitido al pueblo cristiano realizar este tipo de imágenes para otros fines:

... porque de nosotros dijo el mismo Dios por el profeta Jeremías: inspiraré mi ley en los corazones de ellos, y escribiréla en sus entrañas, y serán ellos pueblo mío, y yo Dios de ellos; de tal manera que de allí adelante ningún hombre enseñará a su prójimo ni a su hermano a conocer a Dios porque todos me conocerán y por esto en tiempo ninguno, ni en algún lugar nos han sido prohibidas las imágenes. Y para mayor averiguación de nuestra doctrina, formamos esta conclusión. Todas las imágenes ajenas de deshonestidad, en todo tiempo y lugar nos han sido permitidas a los cristianos, no para que las adoremos creyendo haber en ellas alguna deidad, como los Gentiles errando dijeron; sino para que usemos de ellas haciendo esta diferencia; que las que no fueran de santos, nos sirvan para que adornemos nuestras casas, y para que en ellas como en los libros leamos las historias de los antepasados.³⁶

La permisividad al pueblo cristiano y la anulación del riesgo idolátrico no implica una posición clara frente a la realización y adoración de imágenes sagradas, principalmente a la imagen del Dios hecho carne. Este es un tema que Prades trabajará en todo el Libro Segundo. No obstante, al finalizar el Libro Primero afirma que los fieles pueden realizar imágenes de los santos, la Virgen y Cristo, ya que sus representaciones invitan a recordarlos y enseñan al pueblo las verdades cristianas que debe conocer.³⁷ Esta es una posición acorde con el decreto tridentino y en su formulación estaría adoptando una postura clara y concisa frente al uso de las imágenes sagradas. Sin embargo, en el Libro Segundo desarrolla una defensa a la adoración de la imagen sagrada que remite a la teología escolástica y muestra rasgos medievales.

Después de una larga exposición sobre cómo las imágenes fueron introducidas en el culto cristiano, Prades decide continuar la teoría tomista de la imagen y divide las

santas representaciones en tres modos: *dulia*, *hiperdulia* y *latría*.³⁸ Como ya explique anteriormente, estas tres categorías implican cierto grado de participación con la divinidad, característica que determina la interacción del fiel frente a ellas. Aceptando que es lícito representar a Cristo, pues Él mismo quiso dejar retratos suyos a los hombres, Prades afirma lo siguiente con respecto al culto de la *latría*:

Convencidos pues ya por las muchas y muy evidentes razones, y autoridades hasta aquí referidas, estamos obligados a creer y confesar, que la santísima cruz, y las otras que representan aquella, son santas, y dadas por tales de Dios y de su Iglesia, para que la adoremos por ellas. Y eso mismo habemos de afirmar acerca de las otras imágenes santas de nuestro Señor Jesús Cristo, y de su madre benditísima, y de sus santos. Con esta distinción empero que a la cruz de nuestro Señor, en la cual murió enclavado, por si misma la adoramos como adoramos al mismo Jesús Cristo; por cuanto concurrió con el en nuestra redención, y porque también es imagen y figura del Señor que fue enclavado en ella. Y de la propia manera y con la misma adoración adoramos también a las otras cruces, solo porque son figuras e imágenes de aquella, en cuanto tuvo a Jesús Cristo enclavado en sí. Y esto postrero diremos también de las otras imágenes del mismo Señor nuestro; es a saber que las debemos adorar en cuanto son imágenes suyas, y nos representan a él, con la misma adoración, a la que los Teólogos llaman *Latría*, que quiere decir y significa la sujeción reverencial y servidumbre que le debemos por el título de la creación de todo el mundo, y de nosotros mismos, hecha de nada; por la cual todo lo tenemos, se lo atribuimos como suyo, y como cosa recibida de su mano, y significa así mismo la sujeción, reverencia, y servidumbre que le debemos, porque nos redimió de los pecados y cautiverio del demonio, no con plata ni oro, sino con su preciosa sangre, muriendo por nosotros, cosa que no solo nos obliga y constriñe de justicia a sufrir trabajos, como el esclavo marcado por su amo; pero aun falta morir por él.³⁹

Leyendo este apartado se puede observar de qué manera Prades adopta la teología de la imagen diseñada por Santo Tomás. Las imágenes de Cristo y de la Cruz deben ser adoradas de la misma manera que se adora a la propia divinidad, no porque haya existido un contacto directo del material con el cuerpo de Cristo (caso de las 'archeroipoton' o la reliquia de la Cruz) sino porque la representación implica un vínculo con el prototipo. El tratadista le está otorgando un valor supremo a las imágenes que representan a Cristo, pues le exige al fiel que tenga para con ellas un grado de culto igual al que merece Dios.⁴⁰ Este consentimiento de *presencia* en la imagen, basado en una teoría de la concatenación, no deja de ser sumamente confuso para el fiel que busca acercarse a la imagen sagrada, ya que la acción de *latría* implica un admitir la representación como

³⁸ Véase Capítulo XI del Libro II, «En el cual como en resolución de todo lo dicho se muestra con que término habemos de proceder en la adoración de las santas imágenes, y la diferencia que habemos de hacer de las unas a las otras: que no se ha de creer que participen de divinidad: y de qué manera se han de pintar». *Ibidem*: 168 y ss.

³⁹ *Ibidem*: 169-170.

⁴⁰ Según Borja Franco Llopis (2008: 135 y ss) este uso de la *latría* en el tratado de Prades responde a la situación valenciana con respecto a los moriscos. Habría una necesidad por legitimar la cruz como herramienta central de evangelización y de ahí el interés por elevar su estatus a un grado máximo.

³⁶ *Ibidem*: 48.

³⁷ Véase el capítulo VIII, «Que declara cómo por el mismo Dios les han sido concedidas las imágenes a los Christianos y para qué fines». *Ibidem*: 47-52.

la propia divinidad.⁴¹ Si bien es cierto que Prades se cuida en los términos y relativiza su posición al usar expresiones como «las debemos adorar en cuanto son imágenes tuyas, y nos representan a él» o «sólo porque son figuras e imágenes de aquella», en última instancia el valenciano está consintiendo que el fiel adore con culto de *latría* las imágenes que representan a Cristo.⁴²

La teología escolástica que decide seguir Prades se distancia del objetivo tridentino de eliminar la superstición y el mal uso de las imágenes sagradas. Precisamente, el decreto conciliar trata de no caer en la disquisición teológica para, en términos prácticos, alejar al fiel de la idolatría.⁴³ Resulta lógico admitir que Prades acepta que las imágenes de Cristo adquieren poderes de presencia y que los fieles, en consecuencia, interactúen con éstas como si fuesen el propio Dios. Se puede afirmar, entonces, que para el tratadista las imágenes sagradas no sólo representan a Jesús, la Virgen y los santos, sino que también son contenedores de presencialidad divina.

Durante el siglo XVII se escribieron en España tres tratados muy similares a la *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes* que han sido poco estudiados. El

primero fue publicado en 1622 y se titula *Antigüedad veneración y fruto de las sagradas Imágenes, y Reliquias*.⁴⁴ Fue escrito por el jesuita Martín de Roa y su propósito es: «ver la antigüedad del uso de las imágenes en la Iglesia: el cómo, cuándo y por qué se inventaron, sus provechos, la adoración que se les debe: los beneficios que por este medio ha hecho y siempre hace Dios a los Católicos».⁴⁵ Con un enfoque muy similar, Juan Acuña de Adarve, doctor y prior de Villanueva de Andújar, publicó en 1637 *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor*.⁴⁶ En palabras del autor, el tratado busca «impugnar las calumnias, y errores del hereje Calvino y de sus secuaces, que han pretendido calumniar de falsas las efigies de Christo Nuestro Señor non manufactas».⁴⁷ El otro tratado al que hago referencia se publicó en 1669 y se titula: *Veneración de las santas imágenes. Origen y Milagros de la de San Ignacio de Munebrega*.⁴⁸ Su autor, Alonso Andrade, miembro de la Compañía de Jesús, tenía como objetivo al escribir la obra confirmar y explicar las enseñanzas del decreto tridentino sobre el uso y adoración de las imágenes sagradas.

Los tres autores conocieron la obra de Prades, Acuña de Adarve la cita y las referencias implícitas en el tratado de Andrade y Roa son claras.⁴⁹ Básicamente sus planteamientos y desarrollo argumental no se desvían del diseñado por el valenciano. Por medio de ejemplos históricos y contemporáneos, buscan demostrar teológicamente la licencia divina a la adoración de imágenes y cuál es el culto adecuado que el fiel debe tener frente a éstas. Sin tratar de desviarse tajantemente de los postulados tridentinos, terminan por adoptar un enfoque que remite a la teología tomista y a la justificación por el milagro. Así lo expone Andrade:

Y en cuanto a la gloria, y honra que da a Dios, y a sus Santos, oiga a San Juan Damasceno, el cual en la oración I de la *Adoración de las imágenes*, trata largamente este punto, y entre otras cosas dice, que no puede en esta peregrinación hacerle servicio que sobrepuje a éste, porque como en las Imágenes veneramos a las personas que representan, en las de Dios le confesamos por Dios, y le adoramos como a tal, con la mayor adoración que podemos, reservada para sola su Divina Majestad; y por esta causa enseñan los teólogos, que a solo Dios, y a Christo, en el Santísimo Sacramento, adonde verdaderamente está, y a sus imágenes, en que entra su Cruz, que es Imagen de Christo crucificado, se puede dar adoración de latría, reservada para sólo él, y a los Santos con otra adoración menor, como a criaturas tuyas, aunque a la Santísima Virgen con otra particular, y mayor que a los demás...⁵⁰

Y con respecto al milagro como argumento de justificación:

También comunica Dios esta gracia de hacer milagros a unas imágenes más que a otras por algunas circunstancias particulares que intervienen en ellas, y la primera es

⁴¹ Freedberg afirma lo siguiente con respecto a la teología de la imagen de Santo Tomás, palabras que se pueden aplicar perfectamente al planteamiento de Prades: «Aunque quizá el teólogo sólo pretenda asegurarse de que la adoración en forma de *latría* se reserve a Dios, y de que la veneración en forma de *dulia* se extienda a las imágenes que representan a Dios o a sus enviados, y aunque base toda su teoría de las imágenes en este aspecto, ¿acaso no nos hallamos de nuevo ante un caso en que los teólogos insisten en una cosa —la separación entre imagen y prototipo—, pero con frecuencia se produce la contraria? ¿Acaso la eficacia de las imágenes no depende *ante todo* de la posibilidad de fusión? Y de ser así, cabe suponer que los teólogos empezarán de nuevo a hablar de las masas sencillas e iletradas. Estas personas son las que, a la postre, creen en el aspecto milagroso del culto a las imágenes, que casi siempre se basa, si no en la fusión, en una especie de contagio sagrado que a su vez encierra la duplicación de los poderes del cuerpo original. El objeto milagroso actúa como si el cuerpo original estuviera presente, pero la dificultad estriba en captar desde un punto de vista cognoscitivo ese ‘como si’. Una vez más recae en nosotros la tarea última de asimilar el proceso de fusión» (Freedberg 1992: 448).

⁴² Este sería uno de los puntos fundamentales en el que gira todo el problema de la complejidad al momento de determinar la adoración de la imagen sagrada. Desde la voz del protestantismo iconoclasta, la mayor crítica al uso que la Iglesia Católica le daba a las imágenes radicó en ese no poder suprimir el carácter sobrenatural con el que los fieles las adoraban, aspecto que en gran medida nació del concepto de *latría* y lo difícil que resultaba para el pueblo entender su sentido teológico. Dentro del contexto hispánico el caso de Cipriano de Valera (1532-1602) resulta sintomático. Este autor protestante y seguidor de la teología de Calvino fue muy crítico con el sistema de iconodulia católica y, sobre todo, con el caso español. Véase: Valera 1968. Para un estudio sobre este autor: Hauben 1967.

⁴³ Así se expone en el decreto conciliar: «Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos...». Véase: *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento*. www.mercaba.org/CONCILIOS/Trento13.htm (Consultado el 28 de mayo de 2014).

⁴⁴ Roa 1623.

⁴⁵ *Ibidem*: prólogo.

⁴⁶ Acuña de Adarve 1637.

⁴⁷ *Ibidem*: prólogo.

⁴⁸ Andrade 1669.

⁴⁹ Acuña de Adarve 1637: 208.

⁵⁰ Andrade 1669: 69-70.

cuando padecen ultrajes y afrentas, y algún linaje de martirio, aunque no lo es en las imágenes insensibles, pero como el deshonor con que las tratan, pasa a los Santos que representan, parece que por desagraciarlas Dios se las han pasado, les da aquella honra particular de que hagan milagros y tengan mayor veneración que las demás, que no padecieron aquellos ultrajes, verifican doce hasta en las imágenes, lo que enseña San Pablo, que al paso que padeciéremos con Christo, y por Christo, seremos honrados con Christo; y si fuéremos sus compañeros en la Pasión, lo seremos en la coronación, de que tenemos manifiesto ejemplo en la Imagen de Christo, que crucificaron los judíos, y Dios la honró por el mismo caso, haciéndola milagrosísima y celeberrima en el mundo...⁵¹

Al igual que ocurre en el tratado de Prades, el jesuita otorga a las imágenes un principio de presencialidad divina que condiciona la interacción del fiel frente a éstas. Se puede observar de qué manera el decreto tridentino se interpretó bajo un prisma que más que regular pretendió acreditar el poder de las imágenes sagradas y, en consecuencia, su adoración. Estos tres ejemplos evidencian que durante la primera mitad del siglo XVII, la posición frente a la imagen sagrada siguió unas líneas similares a las que se habían trazado en el siglo XVI.

Resultaría errado afirmar que la posición de Prades es un reflejo de la totalidad de la tratadística española sin antes comprobar si sus ideas se repiten en autores que no hacen parte directa de la Iglesia. Es importante mencionar que en la época postridentina la reflexión sobre la naturaleza de la imagen sagrada y su buen uso se realizó, principalmente, desde dos vertientes. Por un lado, se encuentran los agentes de la Iglesia, teólogos que en mayor o menor medida estaban involucrados dentro de la institucionalidad escolástica, como lo son Paleotti, Molanus y el mismo Prades; por el otro lado, están los pintores que gracias a una buena formación intelectual tuvieron la capacidad de teorizar sobre su quehacer, se podría incluir en este grupo a autores como Pacheco o Carducho.⁵² Se debe partir sobre

⁵¹ *Ibidem*: 61.

⁵² Dentro de este grupo de autores, otro tratadista que merece ser mencionado es fray Juan Andrés Ricci de Guevara. Su figura resulta importante, pues además de ser un pintor, Ricci era un teólogo que supo compaginar de manera acertada las disquisiciones teológicas con los fundamentos pictóricos. En su tratado, *La pintura sabia*, no sólo defiende el uso de las imágenes como herramientas para conocer a la Divinidad, sino que reconoce el carácter sobrenatural de la imagen como algo intrínseco a éstas. David García López, uno de los investigadores que mejor ha estudiado la obra de Ricci, afirma: «Fray Juan Andrés comparte otro de los temas más defendidos por la Contrarreforma católica, y que continuamente sirvió a los tratadistas artísticos para reivindicar el arte de la pintura: la importancia del aprendizaje sensorial y en particular de la vista. [...] Por la misma razón, la vista también es un elemento sobresaliente para las relaciones con la divinidad. Dios puede hacerse presente a través de la visión trascendental. Pero, a la vez, puede generar equivocaciones doctrinales, por lo que Ricci pide desconfiar de los sueños, en los que se manifiestan los 'sentidos internos', y distinguir fehacientemente entre 'apariciones imaginaria' y 'visiones verdaderas'. Estas discriminaciones, naturalmente, no mellan la confianza de fray Juan sobre la importancia y validez de las imágenes, pues en causa común con los teóricos católicos, ataca con rotundidad la iconoclastia: 'confúndase los herejes que no adoran a Dios en las imágenes'. Carducho había recogido de Paleotti la inspiración demoníaca que suponía el rechazo de las imágenes por parte de herejes y mahometanos. Pero la importancia de la imagen religiosa no se contempla tan sólo como sistema de propagación de las

la base que la naturaleza de sus tratados es disímil, ya que los primeros son tratados sobre imágenes y los segundos sobre Pintura. Sin embargo, lo cierto es que algunos tratados sobre Pintura estuvieron altamente intervenidos por los proyectos ideológicos de ramas del poder religioso y, por consiguiente, entraron en la disquisición teológica sobre la justificación de la imagen sagrada y su adoración. En el caso de Pacheco, por ejemplo, es bien sabido que sus ideas estaban completamente permeadas por la influencia de pensadores jesuitas que vivían en Sevilla, entre estos el ya citado Martín de Roa, y que moldearon su obra pictórica y escrita.⁵³ Es conveniente tener en cuenta, entonces, que detrás de cada autor existió una fuerza común que determinó el pensamiento en materia de ortodoxia religiosa con respecto a la imagen.

El *Arte de la pintura* de Pacheco, obra que se terminó de escribir en 1638 y fue publicada en 1649, sirve como ejemplo para mostrar en qué modo un artista se aproxima a la disquisición teológica sobre la adoración de imágenes sagradas. Al igual que ocurre con los otros tratadistas estudiados, el pintor sevillano se basa en la obra del Cardenal Paleotti para escribir estos apartados. Son los capítulos IX, X y XI del Libro primero en donde expone el tema de la justificación de las imágenes sagradas.⁵⁴ Como pintor, Pacheco pone un énfasis especial en demostrar la nobleza de la pintura y defender su uso dentro del marco cultural. El discurso teológico, en este sentido, es una herramienta que utiliza para enaltecer su labor y manifestar la legitimidad de las imágenes:

Y pasando adelante con Paleoto, demás de las dos noblezas políticas (que se han referido) resta la cristiana, tanto más ilustre y sublime, cuanto la ley evangélica vence en perfección a cuantas ha habido jamás. La cual nobleza digo que viene justamente al arte de la pintura. Pero no me muevo a decir esto por ser inventada de Dios (como se tocó arriba), porque se seguiría de aquí, que todas las cosas del mundo sean indiferentemente nobles, como procedidas de un mismo autor. [...] Y se podrá decir con verdad, que mucho más ilustre y altamente puede hoy un pintor cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la antigüedad. Mas, porque esta nobleza puede ser común a todas las artes, juntaremos otra propia de ésta, la cual se descubre manifiestamente del formar y representar ante los ojos personas dignas de merecimientos, que por su ejemplar vida, llena de toda virtud, han sido agradables a Dios. Lo cual viene maravillosamente a ilustrar la fatiga y la industria desta profesión y todo el cuerpo de la obra. No pudiendo el ingenio humano ocuparse en cosa más honrada ni más digna que levantar (después de Dios) a los que son participantes de la divina excelencia. A que se llega a otra principal razón, sacada del fin altísimo que se pretende con las cristianas pinturas; porque siendo

verdades de la fe, sino como representación que, por si misma, puede generar una acción milagrosa. Ricci comentaba el prodigio que había contemplado por mediación de la milagrosa imagen de la Virgen del Buen Suceso de Madrid» (García López 2010: 226-227). Para la obra de Ricci, véase: Ricci de Guevara 2002.

⁵³ Bonaventura Bassegoda i Hugas ha señalado cómo por medio de don Gaspar Zamora, Pacheco conoció e intimó con dos teólogos jesuitas muy importantes dentro del marco religioso y cultural sevillano de la época: Luis de Alcázar y Juan de Pineda. Para más detalles de la relación, véase: Bassegoda i Hugas 2001: 24-29.

⁵⁴ Gran parte del capítulo X es una traducción literal de los capítulos VI, VII, XII, XVII y XVIII del Primer libro del *Discorso* de Paleotti.

todas las acciones propias de aquella virtud, a cuyo fin son ordenadas, y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que unir los hombres con Dios, que es el fin de la caridad, manifiestamente se sigue que el ejercicio de formar imágenes se reducirá a la misma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima. Y si llegase a la vana curiosidad a pensar que teniendo los cristianos verdadera luz de fe y conociendo cuan inferiores son las cosas artificiales a las verdaderas no debían baxarse a ellas, mas levantarse a la contemplación del soberano artífice: respondo, que nuestra fragilidad, ordinariamente, no sufre que podamos subir a considerar las cosas altas sin el fundamento destas inferiores. Y esta arte es como medio e instrumento para volar más alto, y en esto consiste principalmente su dignidad; así como alguna virtud mediana, comparada a otra mayor.⁵⁵

Según el razonamiento de Pacheco, la nobleza de su arte se sustenta en un principio de carácter religioso. La validez de la pintura radica en el hecho de representar personas dignas y virtuosas, aspecto que eleva el espíritu de los fieles hacia Dios. Esta idea, presente en Loyola y Santa Teresa, conlleva a un tema de suma importancia el receptor. La obra de arte, en este caso las pinturas, son un puente que une al espectador con una realidad trascendente a la que se llega por medio de un objeto material y artificial.

En su interés por remarcar la materia representada como el fundamento sobre el cual se evidencia la trascendencia de la pintura, Pacheco entra a considerar los grados de importancia que tienen ciertas imágenes. Si bien todas las representaciones sagradas llevan al espectador a un contacto con la divinidad, es claro que existe una escala de valores dentro de los temas a representar que determinaría la eficacia de la imagen en su función cultural. De esta manera, el tratadista sevillano también adopta la división *dulía, hiperdulía y latría* como el mejor modo para formular los grados de relevancia de las imágenes sagradas.

La primera, llamada Latría, débese sólo a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, a sus divinas imágenes y al Santísimo Sacramento del altar. Porque no siendo otra cosa adorar que exhibir la debida reverencia a alguna cosa por su gran excelencia, y pudiéndose considerar o de perfección absoluta recogida en sí misma, independiente de otro, o de perfección participada y dividida, que es muy inferior a la primera. Muestra el nombre de Latría propiamente al culto que se debe a la excelencia de perfección absoluta, la cual se halla sólo en el primer principio de todas las criaturas, que es el grande Dios, autor, hacedor y gobernador del universo. Esta misma adoración se debe también a la más pequeña parte del madero de la Santísima Cruz en que nuestro Salvador murió, aunque no tenga forma de ella, por cuanto concurrió con él en la obra de nuestra redención, y por el contacto de su santísimo cuerpo y sangre preciosa; y si tiene figura de cruz, porque representa al mismo Señor clavado en ella. Y de la misma manera, por esta tercera razón, debemos la misma reverencia y adoración de Latría a todas las demás cruces, de cualquier materia que sean, porque son figuras, no sólo de la en que el Señor fue puesto, pero de su misma persona divina.⁵⁶

Al leer su explicación de *latría* se puede ver que no hay ninguna diferencia de fondo con el tratado de Prades. Pacheco justifica que las imágenes que representan a

Cristo o la cruz deben ser adoradas con el máximo grado de adoración. Las consecuencias de esta posición son idénticas a las ya expuestas en el caso del tratadista valenciano y, por ende, no me detengo en su análisis. Baste con confirmar que ambos tratados buscan un objetivo común y llegan a conclusiones similares con respecto a la adoración de las imágenes sagradas.

Al interpretar estos tratados teniendo en cuenta la teología de la imagen que quieren exponer, surgen una serie de planteamientos con respecto al culto y la recepción de la imagen que vale la pena rescatar. En primer lugar, se puede notar que en el afán por comprender y extender el postulado tridentino, muchos de estos autores caen en una disquisición poco práctica en donde es difícil encontrar posiciones totalmente claras. En segundo término, y relacionado con lo anterior, la ambigüedad se puede interpretar como una influencia de la religiosidad popular dentro de los tratados; en otras palabras, hay una necesidad por legitimar las prácticas religiosas con respecto al culto de las imágenes que, por lo menos en el caso hispánico, se distancian del postulado tridentino y cuya configuración se remite a prácticas medievales de difícil erradicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña de Adarve, J. de. 1637. *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos del santo rostro y cuerpo de Christo Nuestro Señor, desde el principio del mundo y que la Santa Veronica que se guarda en la Santa iglesia de laen es vna del duplicado ò triplicado que Christo Nuestro Señor dio a la Bienaventurada mujer Veronica...* Villanueva de Andújar: Imprenta de Juan Furgolla de la Cuesta.
- Andrade, A. 1669. *Veneración de las santas imágenes. Origen y Milagros de la de San Ignacio de Munebrega*. Madrid: Imprenta de Joseph Fernández de Buendía.
- Arciniega, L. 2012. «La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano». *Ars Longa* 21: 71-94.
- Barasch, M. 1995. *Icon. Studies in the History of an Idea*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Barasch, M. 1999. *Teología del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Bassegoda i Hugas, B. «Introducción», en F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*: 12-74. Madrid: Cátedra, 2001.
- Belting, H. 1988. «In Search of Christ's Body. Image or Imprint», en H. L. Kessler y G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representations*: 1-13. Bolonia: Nuova Alfa Editore.
- Belting, H. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen en la prehistoria del arte*. Madrid: Akal.
- Besançon, A. 2003. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*. Madrid: Siruela.
- Boespflug, F. 1984. *Dieu dans l'art*. París: Cerf.
- Carducho, V. 1979 [1633]. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner.
- Christian Jr. W. A. 1991. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Editorial Nerea.
- Del Pozo Coll, P. S. 2006. «La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: Fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio». *Anales de Historia del Arte* 16: 25-58.
- Didi-Huberman, G. 1988. «Face, proche, lointain : l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître», en H. L. Kessler y G. Wolf (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*: 95-108. Bolonia: Nuova Alfa Editore.
- Didi-Huberman, G. 1990. *Devant L'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París: De Minuit.

⁵⁵ Pacheco 2001: 238-239.

⁵⁶ *Ibidem*: 263.

- Falomir, M. 1994. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Franco Llopis, B. 2008. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Franco Llopis, B. 2010. «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica». *Ars Longa* 19: 83-93.
- Freedberg, D. 1992. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- García López, D. 2010. *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Gasol Llorens, A.M. 1993. *La icona: rostre humà de Déu. Història, art, espiritualidad*. Lleida: Pagés Editions.
- Gil Saura, Y. 2005. «La Historia de la Adoración de las Imágenes», en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*: 9-16. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Hauben, P. 1967. *Three Spanish Heretics and the Reformation: Antonio del Corro, Cassiodoro de Reina, Cipriano de Valera*. Genève: Droz.
- Kessler, H. L. 2000. *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Kitzinger, E. 1954. «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm». *Dumbarton Oak Papers* 8: 85-105
- Lander, G. B. 1983. «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», en *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History of Art*: 72-111. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- Martínez-Burgos, P. 1990. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Molanus, J. 1996 [1570]. *Traité des saintes images*. París: Cerf.
- Pacheco, F. 2001 [1649]. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Paleotti, G. 1582. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*. Bologna: Edición Facsímil de Arnaldo Forni Editore.
- Pereda, F. 2007. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.
- Prades, J. 1597. *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*. Valencia: en la imprenta de Felipe Mey.
- Ricci de Guevara, J. A. 2002. *La pintura sabia*. Reproducción facsímil del manuscrito conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. Toledo: Antonia Pareja Editora.
- Roa, M. de. 1623. *Antigvedad veneracion i fruto de las sagradas Images, i Reliquia. Historia y ejemplos a este propósito*. Sevilla: Imprenta de Gabriel Ramos Bejarano.
- Scavizzi, G. 1981. *Arte e Architettura Sacra. Cronache e Documenti sulla Controversia tra Riformati e Cattolici (1500-1550)*. Roma: Casa del Libro Editrice.
- Schönborn, C. 1999. *El icono de Cristo. Una introducción teológica*. Madrid: Encuentro.
- Tomás de Aquino, Santo 1994 [s. XIII]. *Suma de Teología*. Madrid: B.A.C.
- Torres Guerra, J. 2011-2012. «San Juan de Damasco. Contra los que atacan las imágenes sagradas. Discurso apologético [Sobre las imágenes sagradas 3.14-42]». *Revisiones* 7: 21-57.
- Valera, C de. 1968. «A todos los fieles de la nación española», en J. Calvino. *Instrucción de la religión Cristiana*. Rijswijk: Fundación editorial de literatura reformada.
- Wirth, J. 1996. «Structure et fonction de l'image chez saint Thomas d'Aquin», en J. Baschet y J. C. Schmitt (eds.), *L'image : fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*: 39-57 París: Cahiers du Leopard d'Or.